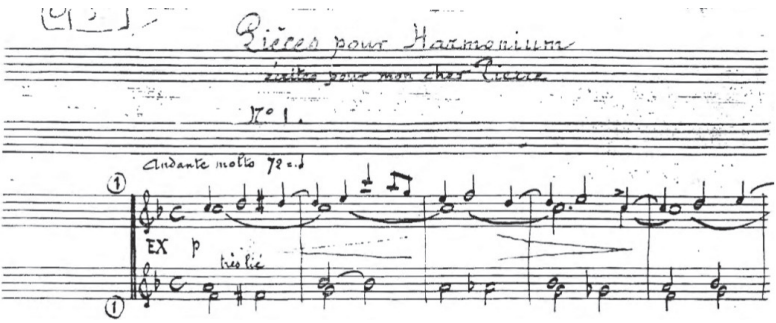
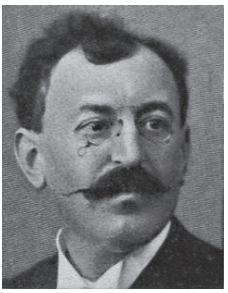
IM SCHATTENREICH DER ORGELSINFONIE: ALOŸS CLAUSSMANN (1850–1926) I





Drei Fragen verbinden sich zur Idée fixe: Was macht einen Orgelsinfoniker aus? Wer war der Erfinder der sinfonischen Orgelmusik in Frankreich? Ist Aloŷs Claussmann ein Orgelsinfoniker? Wir begeben uns in zwei Teilen auf Spurensuche.

Von Johannes B. Ring

Obwohl die meisten seiner 344 Orgelkompositionen zugänglich sind, ist Claussmann nahezu vergessen. Stand er im Schatten seiner prominenten Zeitgenossen C.-M. Widor, E. Gigout und P. Dukas? Parallel zur (Orgel-)Szene in Paris lebte und wirkte A. Claussmann als Kathedralorganist in Clermont-Ferrand in seinem provinziellen orgelsinfonischen Schattenreich.

Prélude provincial

Aloŷs Claussmann kam aus der elsässischen Provinz und richtete sich ab 1873 als Komponist, Kapellmeister, Organist und Konservatoriumsdirektor in seiner neuen Provinz, der Auvergne, ein.[1] Zwischenstopp von 1868 bis 1872 waren Paris und die Kriegsfront. Was erlebte ein «Landei» wie Claussmann während seiner Studienzeit an der *École Niedermeyer* im kulturellen Schmelztiegel Paris?

Siegeszug eines Instruments I.

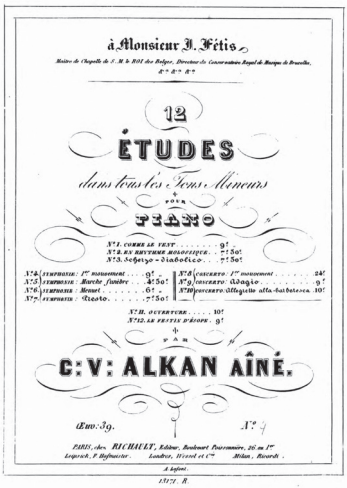
Paris entwickelte sich im 19. Jahrhundert von einer europäischen zu der internationalen Musikhauptstadt. Berühmte Klaviervirtuosen wie Frédéric Chopin (1810–49) und Franz Liszt (1811–86) strömten nach Paris und lebten dort als ständige oder sporadische Einwohner.[2] Diese Pianisten etablierten eine moderne Klavierästhetik und brachten Orchestereffekte mit einer massiven Klangfülle auf ihr Instrument. Die virtuose Pianistik von Chopin und Liszt ging Hand in Hand mit Verbesserungen im Klavierbau. Die Einführung der Eisenverstrebungen, die Verwendung schwererer Hämmer und dickerer Saiten führten zu einem grösseren Klangvolumen und einem massiveren Klang. Nun konnten Pianisten so laut wie möglich spielen. Zur Jahrhundertmitte gab es in Paris schätzungsweise 60 000 Klaviere, die von rund 100 000 Personen gespielt wurden.[3]

Am *Conservatoire de Paris* unterrichtete 1811–53 [Pierre-] Joseph [-Guillaume] Zimmerman[n], der die *Encyclopédie du pianiste compositeur* (Paris, 1840) verfasste.[4] Dieses Schulwerk richtete sich an Berufspianisten, welche die gängigen musikalischen Genres komponieren wollten. Als Klavierprofessor u. a. von Charles Gounod (1818–93), César Franck (1822–90), Louis James Alfred Lefébure-

Wély (1817–69) und Charles-Valentin Alkan (1813–88) war Zimmerman auch Widmungsträger der weltberühmten *Méditation sur le Premier Prélude de Piano de S. Bach* seines Schwiegersohns Gounod. Die Salons von Zimmerman wurden in den 1830er- und 1840er-Jahren zum Hauptort für Pariser Debüts.[5] Lefébure-Wély, Franck und Saint-Saëns, die später mit der sinfonischen Orgelmusik eng verbunden waren, besuchten auch die Orgelklasse des Konservatoriums.

*Gabriel Fauré et un groupe d'enseignants et d'élèves de l'École Niedermeyer: G. Lefèvre, E. Gigout, A. Messager (*1871). Claussmann ist nicht abgebildet.

1853 wurde die *École de Musique Religieuse* gegründet, zu Ehren ihres ersten Direktors Louis Niedermeyer (1802–61) *École Niedermeyer* genannt.[6] Die Schule bot Kurse in Solfège, Choral und Begleitung, Harmonielehre, Partiturlesen, Orchestrierung, Improvisation, Komposition, Musikgeschichte, Gesang und Ensemblemusik an. Als «eigentliche Kinderstube der Organisten»[7] war die *École Niedermeyer* erfolg- und einflussreich: Zwischen 1853 und 1907 wurden landesweit mindestens 295 ihrer Absolventen Kirchenorganisten und 41 traten ein Amt als Maîtres de Chapelle an.[8] Berühmte Absolventen waren u. a. Eugène Gigout (1844–1925) und Gabriel Fauré (1845–1924), die auch an der *École Niedermeyer* unterrichteten. Ein weiterer ausgezeichneter Absolvent war 1872 Aloÿs Claussmann.



Ch. Alkan: *12 études dans tous les tons mineurs pour piano*

Klaviersinfonie …

1857 stellte C.-V. Alkan vier sinfonische Etüden aus Op. 39 zur *Symphonie pour piano seul* zusammen. Wirkungsvolle Registerwechsel in der Klaviersinfonie verweisen auf Orchestereffekte. Der Anfang des zweiten Satzes erinnert an eine Cello-Melodie. Die Rahmensätze sind als Sonatenhauptsätze gearbeitet und es gibt satzübergreifende motivische Beziehungen. Mit diesem Werk inspirierte Alkan möglicherweise spätere französische Komponisten dazu, Genregrenzen zu überwinden.[9] Er transferierte die sinfonische Energie auf das Pianoforte.

… Orgelsinfonie

Für die Orgelsinfonik ist Guillaume Lasceuxs (1740–1831) *Essai Théorique et Pratique sur l'Art de l'orgue* (Ms. Paris, 1809)[10] bedeutsam. Er schrieb: «Bei uns gilt die Orgel als Orchester»; Harmonie, Kontrapunkt und Imitationen sind die Essenz dieses Instruments; «Aber wir dürfen Melodie und Geschmack niemals ausschließen, …».[11] Lasceux betonte die orchestrale Bedeutung und Funktion der Orgel. Die Kunst des Komponierens bedarf wissenschaftlicher Schulung. Mit der *Symphonie Concertante* (Nr. 19, 1809) und dem *Chœur en Simphonie* (Nr. 21, 1809) lieferte er Beispiele

für die Verbindung von Orgel und Sinfonie, wohl auch unter dem Einfluss des (italienischen) Concertato-Stils mit schnellen Tutti-Soli-Wechseln.

Siegeszug eines Instruments II.

Hector Berlioz (1803–1869) war der grosse sinfonische Innovator, mit dynamischen Spannweiten vom gedämpften Pianissimo der Streicher bis zum entfesselten Fortissimo des Orchester-Tuttis mit allen Möglichkeiten der Instrumentengruppierungen und Kombinationen. Paradebeispiel ist die *Symphonie fantastique,* H 48 (Paris, 1830) mit der wirkungsstarken «Dies irae»-Totensequenz, wobei die Grenzen zwischen profaner und sakraler Musik fliessend sind.

Mit der Orgel konnte sich Berlioz nicht so recht anfreunden, wie der *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes,* Op. 10[12] es anklingen lässt. Wie zuvor Lasceux attestierte er der Orgel orchestrale Eigenschaften. Doch er nannte sie ein eifersüchtiges und unduldsames Instrument und zeigte sich unzufrieden über ihre Möglichkeiten, mit einem Orchester zusammenzuwirken. Besonders deutlich fiel seine Kritik hinsichtlich der Stimmung und der dynamischen Möglichkeiten aus. Sicher sind Berlioz' Beobachtungen richtig, wobei ihm der Fehler unterlief, das moderne Sinfonieorchester seiner Tage mit der vorrevolutionären Orgel in Verbindung zu setzen.

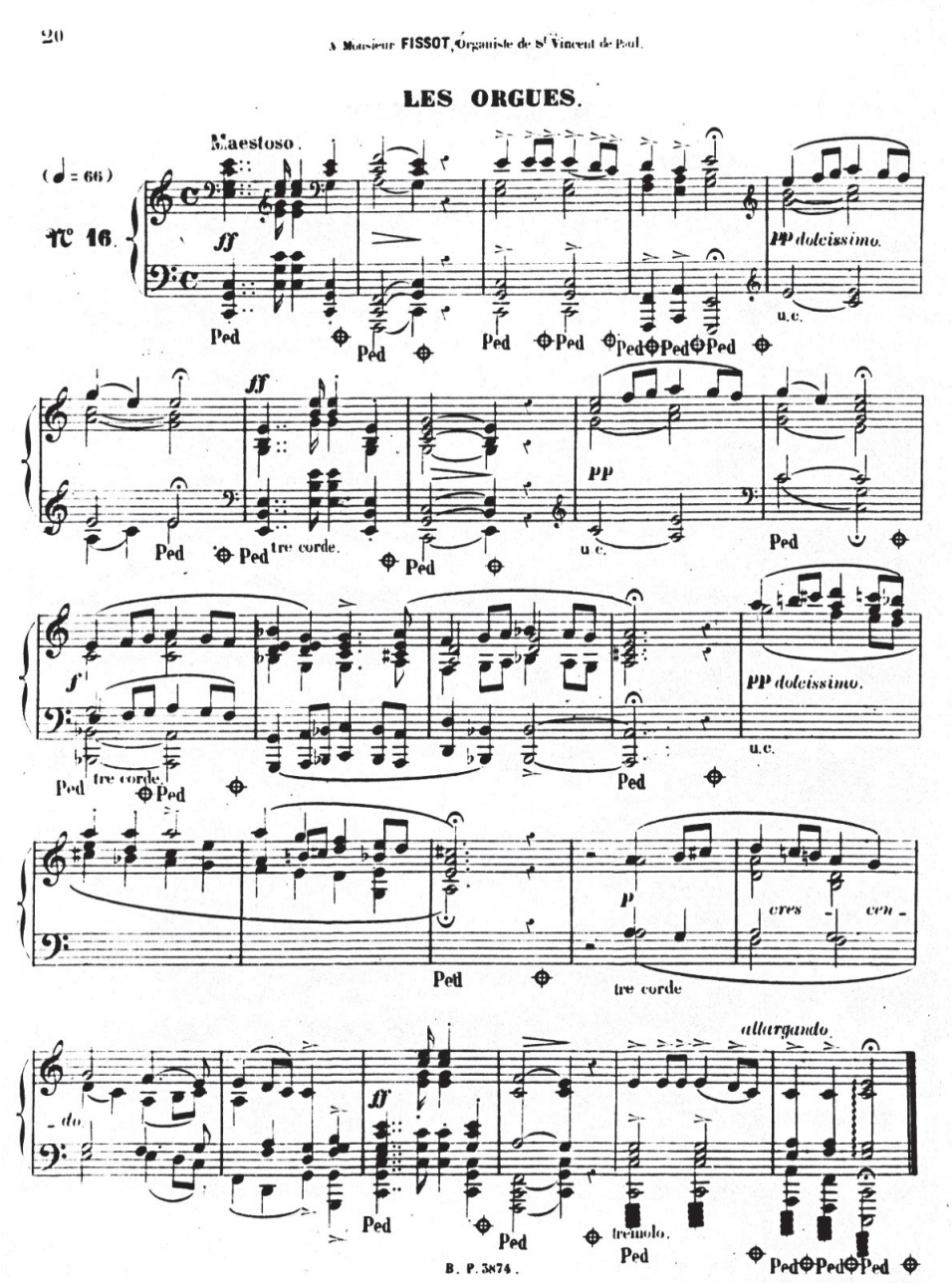
1904 veröffentlichte C.-M. Widor mit dem Titel *Technique de l'orchestre moderne. Faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz* eine Neufassung des *Grand traité d'instrumentation*.[13] So wie Berlioz seinen Unmut über die Orgel kundtat, so äusserte Widor in dem neu verfassten Kapitel über die Orgel seinen Unmut über Berlioz und monierte, dass dieser bei seinen Ausführungen über die Orgel schlecht beraten gewesen sei.

Orgelbau im 19. Jahrhundert

Was geschah nun zwischen 1844 und 1904? Der Orgelbau im frühen 19. Jahrhundert brach nicht gänzlich mit der vorrevolutionären Ästhetik. Die postklassischen Orgelbauer waren Schüler der Orgelbauer des *Ancien Régime*. Deren Orgeltyp verwendete die Struktur und Technologie früherer Jahrhunderte. Gespielt wurde jedoch weniger das klassische Repertoire, dafür aber konzertante Sinfonien und programmatische Stücke mit ländlicher Atmosphäre.

Unter dem Motto «Der richtige Mann zur richtigen Zeit am richtigen Ort» war die Cavaillé-Coll-Orgel eine Folge aus Erbschaft, Übernahmen, Imagination, Talent, Koordination, Fleiss und Glück. 1887 und 1932 führte C.-M. Widor aus,[14] was das Besondere einer Cavaillé-Coll-Orgel ausmacht: Die moderne Orgel ist im Wesentlichen symphonisch; ihre Entstehung ging auf die Begegnung des genialen Orgelbaumeisters Aristide Cavaillé-Coll (1811–99) mit dem Meistervirtuosen (Klavier und Orgel) Jacques-Nicolas (Jaak Nicolaas) Lemmens (1823–81) zurück. Cavaillé-Coll erdachte die verschiedenen Winddrücke, die geteilten Windladen, die Pedalsysteme und die Kombinationsregister. Er setzte zum ersten Mal die pneumatischen Motoren von Barker ein, schuf die Familie der harmonischen Register, reformierte und optimierte die Mechanik so, dass jede Pfeife sofort der Berührung des Fingers gehorcht, die Tasten so leicht wie die eines Klaviers werden und die Kombination aller Kräfte des Instruments gut machbar ist. Nun hatten die Organisten die Möglichkeiten, während des Spiels ganze Registergruppen zu- und abzuschalten, die Freiheit, Klangfarben zu mischen, die Mittel, sie zu verstärken oder allmählich abzuschwächen, die Freiheit der Tempi sowie die Sicherheit des Anschlags. Neben einem reich disponierten abwechslungsreichen Grundton gab es einen grossen Fundus unterschiedlich schattierter Klangfarben von einer bisher nicht gekannten Qualität.

Charles Simon (1788–1866) beschrieb 1863 trefflich das Orchestrale der sinfonischen Orgel: «Detail der Kombinationspedale der großen Orgel des kaiserlichen Kapitels von Saint-Denis, gebaut von M. A. Cavaillé-Coll. Mit Hilfe all dieser Kombinationspedale und der *boite expressive* (Schwellwerk) können wir alle möglichen Mischungen, vom sanftesten



menus propos: pièces pour le piano op. 37/par R. Baillot (Paris 1880).
Dieses heute nahezu unbekannte kurze Klavierstück kann retrospektiv als Manifest der neuen Orgelästhetik angesehen werden. René Paul Baillot (1813–89) widmete den 16. Satz *Les Orgues* aus *Vingt-six menus propos* (Paris, 1880) «Monsieur Fissot, Organiste de St. Vincent de Paul». Dieses sinfonische Klavierstück besticht durch Registerwechsel (Lagewechsel und Verschiebungen) und ein gewaltiges Crescendo am Schluss, das die dynamischen Möglichkeiten der Cavaillé-Coll-Orgel (1852) in Saint Vincent de Paul veranschaulichen möchte.

Pianissimo bis zum energischsten Fortissimo, Crescendo und Decrescendo, so einfach wie möglich zu einem kompletten Orchester machen, und das ohne die Hände auf der Tastatur zu stören.»[15]

Die anderen in Paris etablierten Orgelbauer und viele ihrer Kollegen in der Provinz passten sich weitgehend der sinfonischen Ästhetik an.[16] Cavaillé-Colls bedeutendster Konkurrent war Joseph Merklin (1819–1905), der 1877 A. Claussmanns Orgel in der *Cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption de Clermont-Ferrand* erbaute.

Der «Organistenflüsterer»

Nicht nur in Kirchen, öffentlichen Konzertsälen und privaten Studios wurde Orgel gespielt. A. Cavaillé-Coll hatte in seiner Manufaktur einen grossen Konzertsaal eingerichtet. Vielleicht interessierte ihn nicht so sehr, was gespielt wurde, dafür aber womit und von wem – er beeinflusste die Organistenwelt, fast wie ein «Organistenflüsterer».

Besonders schätzte er Louis-James-Alfred Lefébure-Wély, den er und andere Orgelbauer viele Jahre lang baten, ihre neuen Instrumente vorzuführen und einzuweihen.[17] Mit seinen Improvisationen traf er perfekt den Geschmack der Kirchenbesucher und wurde den Forderungen des Klerus gerecht, der glaubte, dass theatralische Musik die Menschen in die Kirchen locken würde. Als Komponist und Organist mit Niveau fand er einen Kompromiss zwischen den Ansprüchen des Publikums und dem guten Geschmack.[18]

Lemmens, 1900, Fotograf: Adolphe Dallemagne (1811–1882).

Doch es war der Meistervirtuose J.-N. Lemmens, den Widor als massgeblichen Initiator der Orgelsinfonik hervorhob. 1852 hatte Lemmens bei einem Konzert in Saint-Vincent de Paul das Publikum beeindruckt. Besonders begeistert war Cavaillé-Coll, der in Lemmens virtuosem Spiel musikalische Grund- und Leitprinzipien für die orgelsinfonische Evolution erkannte.

Lemmens prägte mit seinem Stil das Orgelspiel von Widor und Alexandre Guilmant (1837–1911), eine Methode, die als Synthese von Elementen der französisch-belgischen Schule und der deutschen Post-Bach-Tradition angesehen wird. Seine Methode veröffentlichte er 1862 als *École d'Orgue, basée sur le plain-chant romain* (1866 überarbeitet). Lemmens setzte einen hohen pianistischen Anspruch als selbstverständlich voraus und vermittelte die Kultivierung des Legato-Spiels auf den Manualen und eine hochentwickelte Pedaltechnik.[19] Sein Schüler Clément Loret (1833–1909) wirkte 40 Jahre lang als Orgelprofessor an der *École Niedermeyer.* Zu Lorets Schülern gehörten E. Gigout und G. Fauré.[20]

Die «Organistenmacher»

Als massgebliche Orgelsinfoniker der zweiten Generation können Guilmant, Gigout und Widor angesehen werden. Besonders Camille Saint-Saëns verbindet die ersten beiden Generationen. Zeitlebens komponierte er exquisite Orgelwerke unter Verwendung der neuen orgelsinfonischen Sprache, die er individuell mit seinen ästhetischen Ansichten verband. Ein schönes Beispiel sind die *3 Rhapsodies sur des cantiques bretons,* Op. 7 von 1866.[21] Die sinfonische Wirkung inspirierte den Komponisten, diesen Orgelzyklus 26 Jahre später als (Teil-)Orchestrierung unter dem Titel *Rhapsodie bretonne* (Op. 7b) zu bearbeiten.

Seinen individuellen Umgang mit der orgelsinfonischen Sprache zeigte Saint-Saëns auch mit der *Symphonie avec orgue* (Organ Symphony), *Symphony No.3,* Op. 78, 1886 in London uraufgeführt, mit der posthumen Widmung: «A la mémoire de Franz Liszt», womit ein schöner Bogen zu dem österreichisch-ungarischen Virtuosen gespannt wird. Einen weiteren Bogen spannte Saint-Saëns mit dem wirkungsvollen «Dies irae»-Hymnus zu Berlioz, dem Begründer der modernen (französischen) Sinfonik; ein posthumer Salut.

Als Student an der *École Niedermeyer* hatte Gigout das Glück, sowohl bei Loret als auch bei Saint-Saëns Orgelunterricht zu erhalten.[22] Loret vermittelte Lemmens Methode, Saint-Saëns griff auf Lefébure-Wély und Franck zurück – sicher nicht in Ausschliesslichkeit. Sicher konnte sich A. Claussmann mit einem Lehrer wie Gigout glücklich schätzen; die Lehren der *École Niedermeyer* nahm er mit, als er dem umtriebigen Paris den Rücken zukehrte und nach Clermont-Ferrand aufbrach …

[1] Steven Young, *Aloÿs Claussmann Organist and Composer (1850–1926) A re-estimation,* in: *The Diapason* (2019), S. 16–18 [= Young]. Herzlichen Dank an den Herausgeber Stephen Schnurr. Angaben zu Kompositionen sind mit Gallica (BnF) und mit den Claussmann-Katalogen auf https://francois-clement-organiste.e-monsite.com/agenda/ abgestimmt.

[2] Kenneth Hamilton, *The virtuoso tradition,* in: *The Cambridge Companion to the Piano,* ed. by David Rowland, Cambridge, 1998/2004. S. 62/63 [= Hamilton].

[3] *Hamilton,* S. 63.

[4] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k321421n

[5] Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris, 1828–1871,* Ann Arbor, 1983, S. 88.

[6] Katharine Ellis, *Paris and the regions from the Revolution to the First World War,* in: *The Cambridge Companion to French Music,* ed. S. Trezise, Cambridge, 2015, S. 364. [= Ellis]

[7] Roland Galtier, *La facture d'orgues en France dans la premiere moitie du XIXe siecle,* in: *Musiker.* 19, San Sebastian, 2012, S. 282. [= Galtier]

[8] Marc David Bailey, *Eugène Gigout (1844–1925) – Performer and Pedagogue,* Cincinnati 1988, S. 8. [= Bailey] und Ellis, S. 365.

[9] Robert Pascall, *Major Instrumental Forms: 1850–1890,* in: *Romanticism, 1830–1890,* edited by Gerald Abraham, Oxford 1990. S. 558 f. Sinfonias/Sinfonien in anderem Kontext sowie die sinfonische Klaviermusik von Robert Schumann, Liszt u. a. bleiben hier unberücksichtigt.

[10] *Essai Théorique et Pratique sur l'Art de l'Orgue. … Par Mr. Lasceux / Organiste de l'Église Paroissiale de St. Étienne-du-mont,* Ms., Paris, 1809. Urtext edition, Pierre Gouin, Les Éditions Outremontaises, Montréal 2014. [= Lasceux]. Zu Lasceux siehe: Kimberly Marshall & William J. Peterson, *Evolutionary Schemes: Organists and their Revolutionary Music,* in: *French Organ Music: From The Revolution To Franck And Widor,* ed. by Lawrence Archbold and William J. Peterson, Rochester, 1995/99. S. 6 & 13.

[11] «… en Allemagne et en Italie; mais l'Orgue est autre chose en France que dans ces pays, …; l'instrument n'y est pas composé des mêmes jeux; … . Chez nous, l'Orgue est réputé Orchestre; … L'harmonie, le Contrepoint, les imitations, ce qu'on appelle enfin (de) Science, sont de l'essence de cet instrument; mais on ne doit jamais en exclure la Mélodie et le goût, …», *Lasceux*, S. 121.

[12] Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes,* Op. 10, (1844) (rev. 1855), mit Le Chef d'Orchestre, S. 167 f.

[13] Widor, *Technique de l'orchestre moderne. Faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz,* Paris, 1904. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96998091

[14] John R. Near, *Widor on organ performance practice and technique,* Rochester, 2019. S. 75–77. (= Near 2019); Widor: Vorwort zu den Symphonies pour orgue (Paris: J. Hamelle) 1887 & 1900; Widor: *L'orgue moderne; La décadence dans la facture contemporaine,* Booklet zur Wiedereinweihung der grossen Cavaillé-Coll-Orgel in Notre-Dame, Paris, 1932. Siehe auch: Gerard Brooks, *French and Belgian organ music after 1800,* in: *The Cambridge companion to the organ,* ed. by Nicholas Thistlethwaite and Geoffrey Webber, Cambridge, 1998/2007, S. 271 und Giuseppe Clericetti, *Gargouilles et Chimères : aspects du monde de l'orgue en France entre le XIXe et le XXe siècle,* in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* Bd. 17 (1997), S. 47–61.

[15] «Détail des pédales de combinaisons du grand orgue du chapitre impérial de Saint-Denis, construit par M. A. Cavaillé-Coll. Avec le secours de toutes ces pédales de combinaisons et l'aide de la boite expressive, on peut faire tous les mélanges possibles, de puis le plus doux pianissimo jusqu'au plus énergique fortissimo, les crescendo et les decrescendo, aussi facilement que pourrai le faire un orchestre complet, et cela sans dérange les mains placées sur le clavier.», Charles Simon, *Nouveau manuel complet de l'organiste : deuxième partie contenant l'expertise de l'orgue, sa description, la manière de l'entretenir et de l'accorder soi-même …,* Paris, 1863, S. 71 f. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9671180w

[16] Galtier, S. 289 f.

[17] Michał Szostak, *Louis-James-Alfred Lefébure-Wély – a Sesquicentenary Assessment,* in: No 388 | *THE ORGAN* | Spring 2019, S. 10–11. [= Szostak] Siehe auch: *Gatherings at Cavaillé-Coll's showroom,* in: *Near,* 2011, S. 83.

[18] *Szostak,* S. 13 und 16.

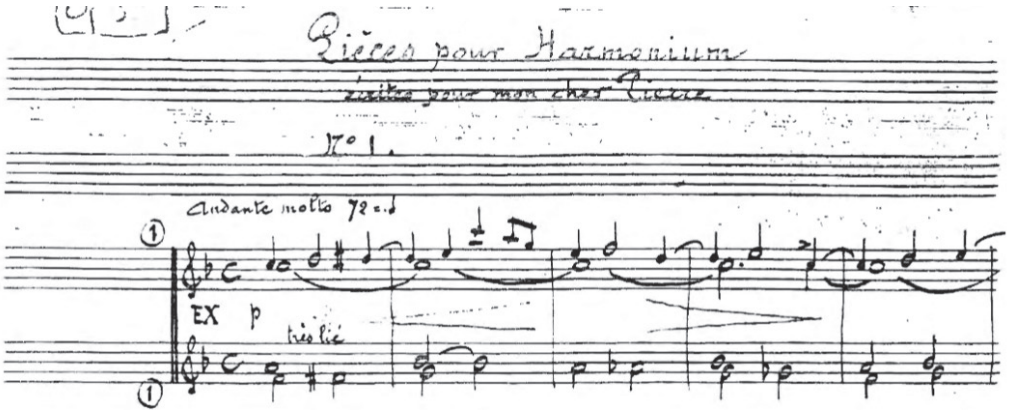
[19] William J. Peterson, *Lemmens, His École d'orgue, and Nineteenth-Century Organ Methods,* in: *French Organ Music: From the Revolution to Franck and Widor,* ed. by Lawrence Archbold and William J. Peterson, Rochester, rev. 1997. S. 64, 67–71.

[20] Carol A. Weitner, *Jacques Nicolas Lemmens Organist, Pedagogue, Composer,* Rochester, 1991. S. 36 f.

[21] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1170243s

[22] *Bailey,* S. 14 f.

IM SCHATTENREICH DER ORGELSINFONIE: ALOŸS CLAUSSMANN (1850–1926) II



1872 war Aloÿs Claussmann ausgezeichneter Absolvent der *École Niedermeyer* in Paris, die den Ruf einer «Kinderstube der Organisten» hatte. Als Titulaire der Merklin-Orgel der Kathedrale zu Clermont-Ferrand schuf er in seinem provinziellen Schattenreich ein umfangreiches orgelsinfonisches Œuvre.

Von Johannes B. Ring

Pièces dans différents styles

In Clermont-Ferrand angekommen, trat Aloÿs Claussmann 1873 zunächst das Amt des Chormeisters der Kathedrale an. Für die Orgel begann er recht spät zu publizieren; fünf Jahre nach der Ernennung zum Titularorganisten erschien sein erstes Orgel-Opus; das erste Stück Fantaisie im *1re livraison* (1892) widmete er E. Gigout.

Vielleicht die Hälfte von Claussmanns Orgelkompositionen besteht aus Einzelstücken (Pièces) mit Spielzeiten von zwei bis zehn Minuten, zusammengestellt in verschiedenen Sammlungen. Den Mittelpunkt bilden vier Kollektionen (5 Collections), Collection 1–3 und 5, wobei die vierte Collection aus unbekannten Gründen fehlt. Möglicherweise handelt es sich bei den 5 *pièces pour orgue,* Op. 26, 1894, in Boston veröffentlicht, um die 4. Collection.

Première collection, Op. 10, 1892–94	Livraison 1–6 18 pièces
Deuxième collection, Op. 16, 1895	Livraison 1–8 25 pièces
Troisième collection, ohne Opus, 1897	Cahier 1–4 12 pièces
Cinquième collection, Op. 32, 1900	Cahier 1–2 8 pièces

Claussmanns Stücke aus Op. 10 tragen die Titel *Fantaisie, Méditation, Andante, Scherzo, Elévation, Cantilène, Offertoire, Communion, Pastorale, Elégie, Grand chœur, Prélude, Minuetto, Marche funèbre, Andante religioso, Mélodie*. Manchmal dienten die Tempoangaben als Ti-

tel, was flexible Verwendungen ermöglicht. Diese und ähnliche Satzbezeichnungen begegnen uns auch in Gigouts *Six pièces d'orgue avec pédale obligée* (1881) und in Widors Orgelsinfonien, Op. 13. Zuvor schon wählte Franck für die *6 pièces d'orgue* (1860–63) ähnliche Überschriften aus: I. *Fantaisie,* Op. 16, II. *Grande pièce symphonique,* Op. 17, III. *Prélude, fugue et variation,* Op. 18, IV. *Pastorale,* Op. 19, V. *Prière,* Op.20 und VI. *Final,* Op. 21.

Neben den *Pièces dans différents styles* (1876–92) gibt es von Guilmant umfangreiche Sammlungen mit liturgischen, romantischen und neutralen Titeln. Diese Bezeichnung «Pièces dans différents styles» – beschreibt am besten viele der Kollektionen mit Orgelstücken, die ab dem 19. Jahrhundert entstanden. Einige der acht Orgelsonaten (zwischen 1874 und 1906) von Guilmant entsprechen eher solchen Sammlungen als der klassischen Sonatenform.

Auch die Suite ist präsent. Zum einen dient Suite als (editorisches) Ordnungskriterium in der *2e collection, Op. 16 : 1re suite de 25 pièces d'orgue,* zum anderen bezeichnet die *Suite pour grand orgue,* Op. 52 (1910) ein Werk Claussmanns mit den drei Sätzen *Menuet grave, Invocation* und *Marche héroïque* – Pièces dans différents styles. Ähnlich verhält es sich mit der *Suite de trois morceaux* (1889) von Gigout. Die Suite als recht unspezifisches Ordnungskriterium fasst drei unterschiedliche Stücke in verschiedenen Tonarten und ohne verbindende «Idée fixe» zusammen.[1] Besonders deutlich zeigt Guilmants *Organ Sonata No.7. Suite pour Orgue,* Op. 89 (1902) in sechs Sätzen: I. *Entrée. Tempo di Marcia,* II. *Lento assai (Rêve),* III. *Intermezzo,* IV. *Grand Choeur (Tempo di Minuetto)*, V. *Cantabile* und VI. *Final* auf, dass Sonate, Sinfonie, Suite und Pièces dans différents styles als Werktitel in einem gewissen Mass austauschbar waren.

Die Sonaten

Mit dem sinfonischen Gattungsbegriff wollte sich Claussmann nicht auseinandersetzen, doch mit zwei Orgelsonaten und einer Klaviersonate meldete er sein Interesse an grösseren Formen an.

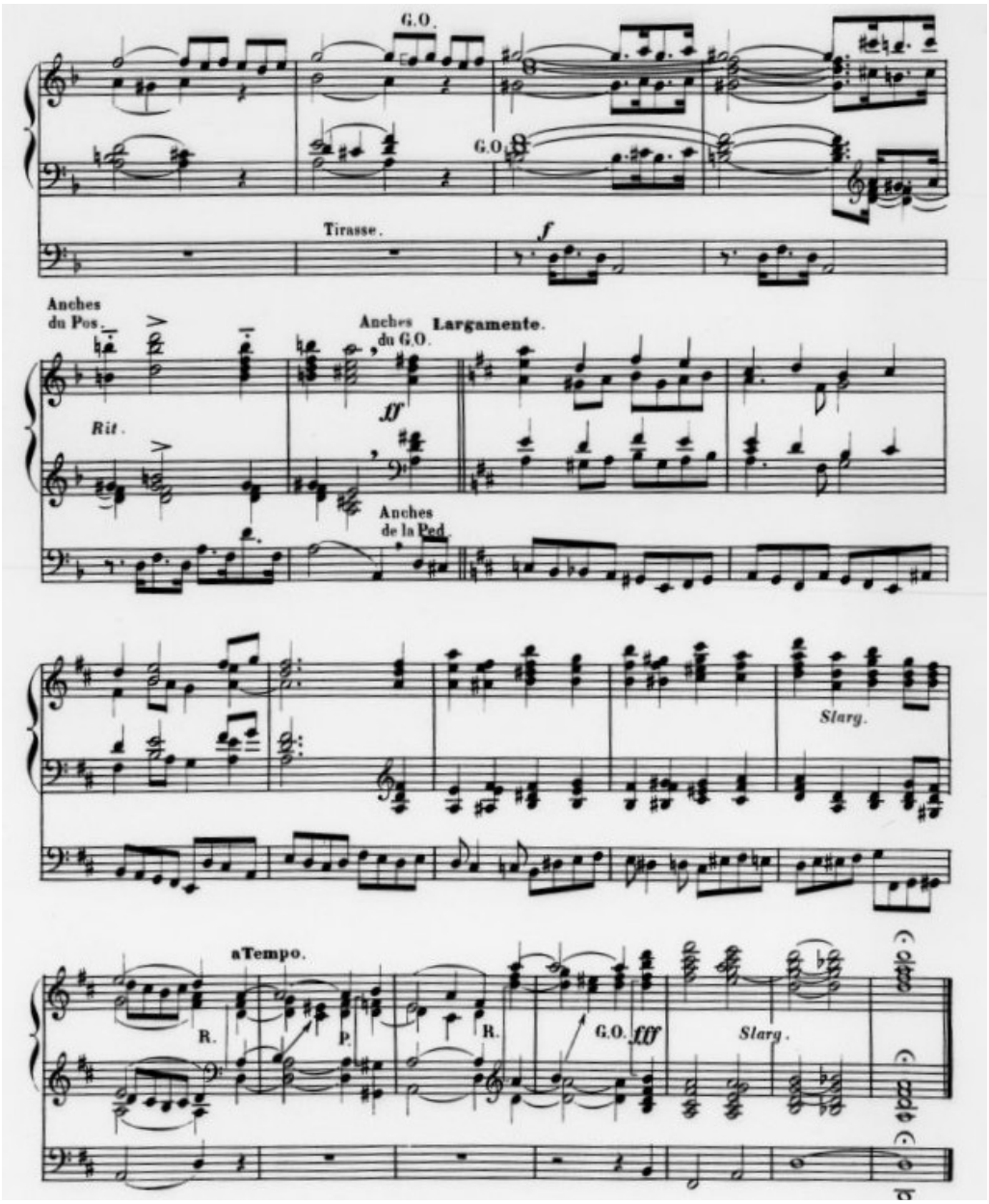
Das Hauptgewicht der wirkungsvollen, dramatischen Première Sonate pour Grand Orgue, Op. 44 (1906) in D-Moll liegt auf dem ersten Satz, der vom Umfang her den beiden anderen Sätzen entspricht. Die ganze sinfonische Palette der Merklin-Orgel kommt zur Geltung, deren klangliche und mechanische Disposition sowohl schnelle und kontrastreiche als auch allmähliche dynamische Wechsel ermöglicht, wie es das nebenstehende Notenbeispiel veranschaulicht: Paraphrasen des punktierten Hauptthemas aus dem 1. Satz verzahnen die drei Sätze miteinander und verleihen der Form eine subtile Geschlossenheit. Als Meister des Ausgleichs findet Claussmann die richtige Mischung aus Dramaturgie, Entspannung, flächigen Passagen und kontrapunktisch-linearen Elementen.

Obwohl die *2me sonate pour Grand Orgue* der ersten in der Zählung nachfolgt, komponierte Claussmann sie schon 1894. Die Wirkung ihrer Rahmensätze ist fast schon euphorisch, ja, ihre Melodien lassen sich mitpfeifen. Der stimmige, transparente Kompositionsstil, der an Guilmant und weniger an Gigout erinnert, setzt Vollgriffigkeit an herausragenden Stellen wirkungsvoll ein.

Zeitlich steht die *Première Sonate,* Op. 44 mit der *Sonate pour piano,* Op. 45 (1908) in Verbindung, die zu den grossen und anspruchsvollen Klaviersonaten um 1900 gezählt werden kann und die womöglich das anspruchsvollste Werk Claussmanns ist. Mit dieser Sonate gewann Claussmann 1906 einen wichtigen Kompositionswettbewerb in Paris.[2]

Pour Grand Orgue

Claussmann verfügte über eine exzellente Orgel, die im offiziellen Abnahmebericht vom 16. Juni 1877 in *La semaine religieuse de Clermont* (S. 826) in höchsten Tönen gelobt wurde: «c'est un immense orchestre d'une richesse et d'une variété vraiment étonnantes». Die Autoren des Rapports hoben die exzellenten Eigenschaften der Merklin-Orgel hervor, wo-



Première Sonate pour grand orgue, Op.44, Ende des 1. Satzes

bei ihre Wortwahl an Widor erinnert, mit der dieser die Vorzüge der Cavaillé-Coll-Orgeln pries.

Fantasie, das erste Stück aus seiner (wahrscheinlich) ersten Veröffentlichung mit Orgelmusik, ist ein Meisterstück von über zehn Minuten Spielzeit, das mit seiner handwerklichen Reife, seiner formalen Gestaltung, seinem Ideenreichtum und dem spieltechnischen Anspruch einen Vergleich mit ähnlichen Stücken

von Franck, Saint-Saens, Guilmant und Gigout nicht scheuen braucht.

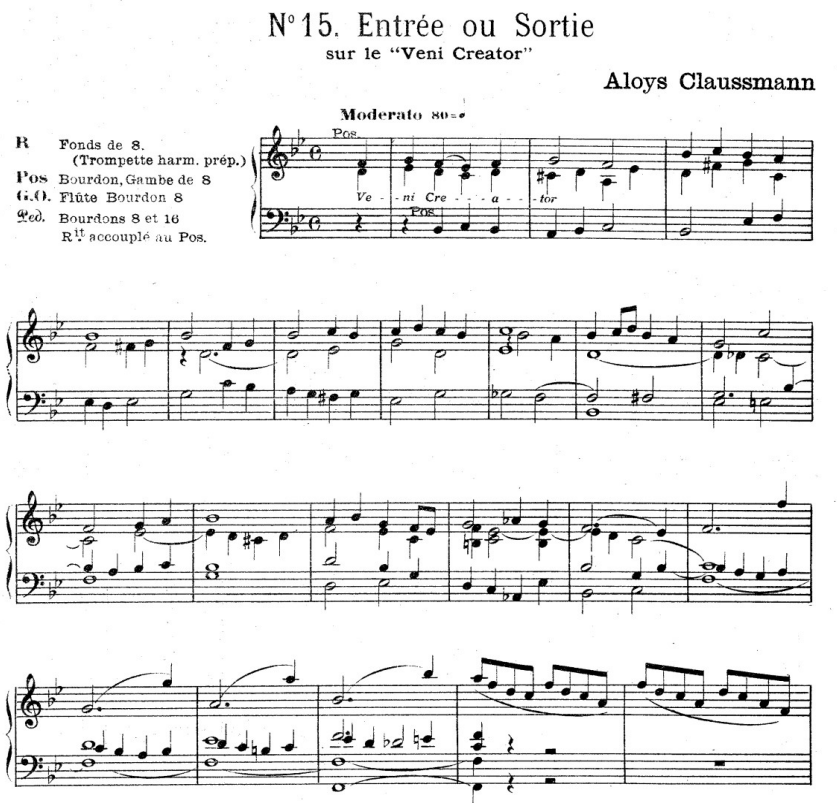
Pedalgebrauch

Doch auf eine kompositions- und spieltechnische Eigenheit von Claussmann soll hier hingewiesen werden. Schaut man in Widors Orgelsinfonien und in den Pieces von Gigout nach, so begegnen uns anspruchsvolle Pedalpassagen. Ein Beispiel ist Gigouts virtuoses Pedalsolo in den *Dix Pièces pour orgue* (1890). Solche exaltierten Momente sind bei Claussmann nicht zu finden, dessen Satz eher auf Ausgleich bedacht ist und allzu effektgeladene Elemente vermeidet. Womöglich orientierte er sich in dieser Hinsicht mehr an Guilmant und Loret. Claussmanns anspruchsvollste Pedalstelle finden wir in *Introduction et fugue, en Ré M*, Op. 39 (1906), die gleichfalls Gigout gewidmet sind.

Orchestral gedacht übernimmt die Pedalstimme stellenweise die Funktion der (Pizzicato) Kontrabässe, was schön im zweiten Satz der *2me sonate,* Op. 46 nachvollziehbar ist.
Stellen mit Doppelpedal sind bei Claussmann selten, kurz und einfach gehalten. Meistens markieren sie nur einen Schlussakkord.

Choral und Pädagogisches

Gigouts *Cent pièces brèves dans la tonalité du plain-chant (modes naturels et transposés)* von 1888 sind Übungsstücke, oft nur Miniaturen, die Anschauungsmaterial zum Improvisieren, Interpretieren und für die modalen Tonarten zur Verfügung stellen. Gigout widmete die *Cent pièces brèves* den Schülern seiner Orgel-, Improvisations- und Choral-Klassen.[3] Das Thema «tonalité du plain-chant» begleitete ihn sein künstlerisches und pädagogisches Leben lang, beispielsweise in den *Cent pièces*



Entrée ou sortie sur le "Veni Creator", n°15, Op.63, 2° recueil (fêtes de Noël, 1926).

brèves nouvelles dans tous les tons les plus usités et dans les modes ecclésiastiques (1921), die er in der Zeit komponierte, als er Professor am Konservatorium war.

Wie Gigout liess Claussmann einer ersten Veröffentlichung mit *Cent Pièces pour orgue ou harmonium,* Op. 34 (1902) eine zweite mit *Cent Pièces,* diesmal *pour grand orgue*, Op. 66 (1919), folgen. Während Gigouts 200 Stücke die modalen Tonarten thematisieren und nur minimalistisch auf Choralmelodien zurückgreifen, bleibt Claussmann konsequent der Dur-Moll-Tonalität verbunden, bringt aber, besonders 1919, Choralmelodien als Sujets. Ein schönes Beispiel ist der elfte Satz aus Op. 66 *(Sur un Thème Liturgique)* = «Veni creator Spiritus».

In Gigouts Sammlung von 1888 gibt es viele, recht kurze Sätze. Dagegen sind Claussmanns Stücke umfangreicher und anspruchsvoller, mit einer Tendenz zu «Pièces dans différents styles» bei voller Entfaltung der Möglichkeiten der sinfonischen Orgel.

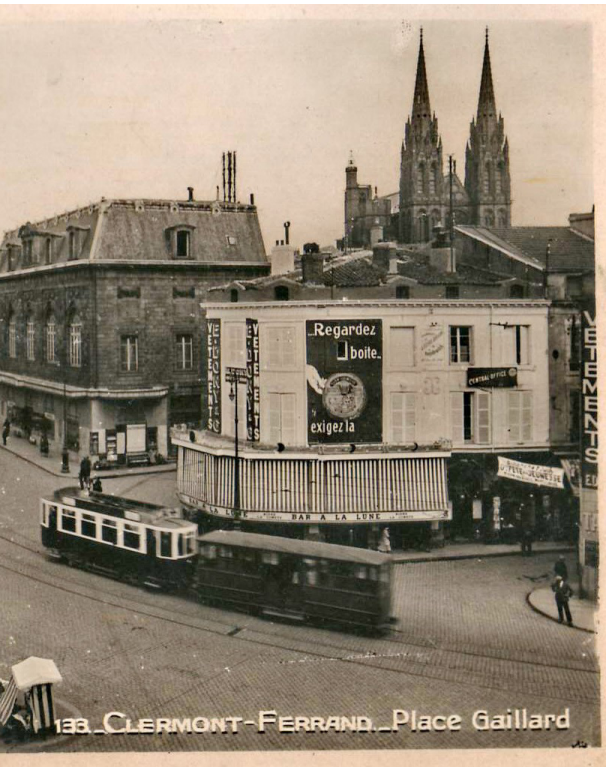
Das *Album grégorien pour orgue ou harmonium, en deux volumes* (1895) von Gigout befasst sich ebenfalls mit den modalen Tonarten. Damit liegt Gigout ganz auf der Linie der *60 Interludes dans la tonalité Grégorienne (Court et faciles) pour Orgue ou Harmonium,* Op. 68 (1884, 1892 publ.) von A. Guilmant. Und auch von Claussmann gibt es ein «Album grégorien», allerdings mit dem schlichten Titel *30 pièces pour orgue, Op 63. 1° recueil : Fêtes de la Sainte Vierge, 2° recueil : Fêtes de Noël* (1926). Anders als bei Gigout und Guilmant vermeidet Claussmanns Op. 63 modale Tonarten, intoniert dafür aber grosszügig Choralmelodien und Melodien volkstümlicher Lieder und Weihnachtslieder. Dieses Werk aus seinem letzten Lebensjahr zeigt einen schlichteren und abgeklärten Stil.

Adieu aux provinces – Hommage à la province

Bei der Entwicklung der Orgelsinfonik griffen viele Faktoren ineinander und viele Biografien verbanden sich miteinander. Dabei taten sich öffentlichkeitswirksam besonders die Komponisten bzw. Organisten aus dem Dunstkreis Cavaillé-Colls hervor. Sollte dabei das Komponieren von Orgeltoccaten (Widor, Gigout, usw.) ein Massstab für einen Orgelsinfoniker sein, dann gehört Claussmann (Op. 33/6; Op. 64/3 [auch im Sampler *Dix Pièces pour grand orgue* (1919)] und *Toccatina* in Op. 16) ebenfalls in diesen illustren Kreis von Komponisten, denen es weniger darum ging, klassische Sinfonien bzw. Sonaten unter formalen Gesichtspunkten zu konzipieren; vielmehr ging es darum, sinfonische Dynamik und sinfonische Dimensionen mit den grossen sinfonischen Orgeln zu kreieren.

In der Provinz, im Schatten der Metropole, weit genug weg von deren personellen Verstrickungen und kulturpolitischen Ränkespielen, führte der Komponist, Organist und Direk-

Clermont-Ferrand, *Place Gaillard* in den 1920ern, im Hintergrund die Kathedrale *Notre-Dame-de-l'Assomption,* an der Claussmann tätig war.



tor ein bescheidenes und arbeitsames Leben. Ihm gelang es, sich vollständig in seiner Wahlheimat zu etablieren und deren musikalische Geschicke zu beeinflussen und zu gestalten. Dabei wusste er genau, was in Paris vor sich ging und was angesagt war. Als Orgelkomponist und Orgelsinfoniker erreichte er sowohl internationalen als auch interkontinentalen Rang. «Wenn Herr Claussmann wusste, wie er vor dem Ruhm fliehen konnte, konnte er nicht verhindern, dass dieser zu ihm kam, um seinen Namen mit Lorbeeren zu überhäufen. Seine Werke waren bis nach Amerika bekannt und geschätzt, …».[4] 1919 tauchte Claussmann jenseits des grossen Teiches sogar in E. E. Truettes Traktat über Orgelregistrierung auf.[5]

Zurück nach Frankreich. 1922 wurde in Paris die *École moderne française du piano*[6] mit prominenten Namen wie Alkan, Saint-Saens, Fauré, Debussy und Dukas veröffentlicht. Claussmann ist ebenfalls vertreten. Und die Französische Nationalbibliothek listet sechs Briefe auf, die Claussmann an Paul Dukas (1865–1935) schrieb.[7] Peu à peu tauchen weitere Dokumente auf, die uns helfen, den Meister unseres Essays besser kennenzulernen. Ein seltenes Dokument (Kopfbild Artikel) zeigt Claussmanns akkurate Handschrift; ein partieller Einblick in seine Persönlichkeit.

Biografische Notizen

Aloÿs Claussmann[8] wurde am 5. Juli 1850 im elsässischen Uffholtz geboren. Ersten Musikunterricht erhielt er von seinem Onkel, der in Uffholtz Lehrer und Organist war. Nach gymnasialen Studien am Kleinen Seminar von La Chapelle-sous-Rougemont, bei Belfort, wurde er 1867 in die Niedermeyer-Schule in Paris aufgenommen. Claussmann gewann 1869 den 1. Preis für Klavier, 1870 den für Orgel und 1872 den Grossen Preis für Komposition des Ministeriums für Schöne Künste. Nach dem Militärdienst im Deutsch-Französischen Krieg (1870–71) entschied er sich für die französische Staatsangehörigkeit, nachdem seine elsässische Heimat an das Deutsche Reich gefallen war. 1873 liess er sich in Clermont nieder. Vier Jahre später heiratete er Marie Barthélémy. 1878 kam ihre Tochter Madeleine auf die Welt. Höhepunkt seiner Karriere in Clermont-Ferrand war die Ernennung zum Direktor der *École municipal de Musique*. 1921 trat er seinen Ruhestand an; Amtsnachfolger in der Kathedrale und im Konservatorium wurde Louis Gémon,[9] auch ein Absolvent der renommierten École Niedermeyer.

Die grosse Kathedralorgel war nicht sein ganzes Leben, aber sie war ein grosser Teil davon, wie sein beachtliches Œuvre zeigt: 110 Kla-

Die Merklin-Orgel in Clermont-Ferrand von 1877 mit 42 Registern (3 Manuale)

vierstücke, 22 Violin- und Cellostücke, 62 Lieder und Melodien, die Kantate *Pierre l'Ermite* und 344 Orgel- und Harmonium-Stücke.
Die liebevolle Pflege seines Andenkens erfolgt hauptsächlich durch das Engagement von François Clément, der von 2000–2016 Claussmanns Amtsnachfolger an der Merklin-Orgel der *Cathédrale de Notre-Dame de l'Assomption* (Abb. 10) war.
Die Qualität seiner (Orgel-)Kompositionen spricht für sich und macht ein Aloÿs Claussmann-Gedenkjahr eigentlich überflüssig.

[1] https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/292676| https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10075158k.
[2] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k396126p ésultats des concours 1906, in: Laure Schnapper, *Liste des adhérents de la Société des compositeurs de musique, fondée en 1862,* EHESS, 2008.
[3] «AUX ÉLÈVES DE MON COURS D'ORGUE, D'IMPROVISATION ET DE PLAIN-CHANT…» https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859967t/f11.item#. Siehe auch: Johannes B. Ring, *Dans la tribune de l'orgue: Zu Besuch bei Ernest Chausson,* in: *Ars Organi,* Heft 3/2023, S. 177.
[4] *La Semaine Religieuse De Clermont,* No 46, 13 Novembre 1926. S. 549. (= Nachruf 1926), https://www.lectura.plus/3957-la-semaine-religieuse-de-clermont.html.
[5] Everett E. Truette, *Organ Registration A Comprehensive Treatise,* Boston, 1919, S. 195, 208, 244 (Index), 250. Claussmann ist mit der *Pastorale in A*, wahrscheinlich Op.26,3. (Boston) vertreten.
[6] *Oeuvres choisies originales et transcrites pour piano seul à tous les degrés de force avec renseignements pratiques de 177 compositeurs vivants ou morts exclusivement français,* ed. Hortense Parent. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1503411g
[7] https://data.bnf.fr/cross-documents/14056613/13893486/110/page1
[8] Emile Lafay, *Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace,* Strasbourg. https://www.alsace-histoire.org/netdba/claussmann-aloyse/ | Young, S. 16. | *Aloÿs Claussmann Biographie,* https://francois-clement-organiste.e-monsite.com/pages/aloys-claussmann-biographie.html | Nachruf 1926.
[9] *Semaine Religieus De Clermont,* 68. Jg., 18. Juli 1936, S. 448.